

ДИАЛЕКТИЧЕСКИЙ МЕТОД В КИНО (ПО ТЕОРЕТИЧЕСКИМ РАБОТАМ С.М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА)

ЕКАТЕРИНА КУРОВА

Южный университет (ИУБиП) (Ростов-на-Дону, Россия)

Кандидат философских наук, доцент

Контакт: lady.kurova@yandex.ru

АННОТАЦИЯ. В статье рассматриваются принципы диалектического монтажного мышления, разработанные С.М. Эйзенштейном. Исходным теоретическим положением теории кино С. М. Эйзенштейна является классическое представление о кинотексте как источнике значения, которое выстраивается при помощи киноязыка. Основываясь на принципах гегелевской диалектики, С.М. Эйзенштейн подчёркивает доминирующую роль монтажа при формировании значения в киноискусстве. Центральная идея монтажной теории С.М. Эйзенштейна – это идея конфликта, которая позволяет структурировать последовательный ряд кадров и делает кино зрелищным, благодаря столкновению ведущих доминант сегментов фильма. Конфликтные сочетания выразительных средств конструируют фильм как диалектически развёртывающееся повествование, в котором кадры прочитываются зрителем наподобие суждений, вступающих в диалогические отношения друг с другом. Теоретические разработки С. М. Эйзенштейна оказали влияние на советскую кинематографическую школу, которая характеризует монтаж как выражение идеи, режиссёрского замысла: монтаж не только организует кадры, но и формирует гносеологические способности зрителя – способности понимать кинотекст как целое. Предоставив обзор основных положений диалектического метода С. М. Эйзенштейна, автор подчёркивает значимость диалектики для структурирования кинотекста посредством монтажа, особенно в области кинематографа, рассчитанного на широкую аудиторию.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: теория кино, кинообраз, монтаж, монтажное мышление, диалектика, С.М. Эйзенштейн.

THE DIALECTICAL METHOD IN MOVIES (BASED ON THE THEORETICAL WORKS OF S.M. EISENSTEIN)

EKATERINA G. KUROVA

Southern University (Rostov-on-don, Russia)

Candidate of philosophy (PhD), associate professor

Contact: lady.kurova@yandex.ru

ABSTRACT. The article considers the principles of dialectical montage thinking developed by S. M. Eisenstein. The initial theoretical position of the theory of cinema of Eisenstein is the classical idea of the film text as a source of meaning, which is built with the help of the film language. Based on the principles of Hegelian dialectics, Eisenstein emphasizes the dominant role of editing in the formation of meaning in cinema. The Central idea of Eisenstein's montage theory is the idea of conflict, which allows you to structure a sequential series of frames and makes the movie spectacular, thanks to the collision of the leading dominant segments of the film. Conflicting combinations of expressive means construct the film as a dialectically unfolding narrative, in which the frames are read by the viewer like judgments entering into dialogical relations with each other. Theoretical developments of Eisenstein influenced the Soviet cinematographic school, which characterizes editing as an expression of the idea, the Director's plan: editing not only organizes the shots, but also forms the epistemological abilities of the viewer-the ability to understand the film text as a whole. Providing an overview of the main provisions of the dialectical method of Eisenstein, the author emphasizes the importance of dialectics for structuring the film text through editing, especially in the field of cinema, designed for a wide audience.

KEY WORDS: film theory, film image, editing, editing thinking, dialectics, Eisenstein.

Изучение механизма формирования значения в кинематографе – это задача, практическая значимость которой остро ощущалась на протяжении всей эпохи существования кино. В процессе своего создания кинотекст структурируется авторами и выстраивается в определённом порядке, заданном сценарием и, в дальнейшем, корректируется в процессе съёмки, которая является только одним из промежуточных этапов формирования кинотекста. На сегодняшний день существуют две точки зрения на проблему формирования значения средствами киноязыка: 1) значение наличествует в кинотексте и выводится из него (С.М. Эйзенштейн, Б. Балаш, Ю.М. Лотман); 2) значение трансцендентно кинотексту (постструктуралистские исследования кинематографа). Начиная с раннего этапа киноистории среди теоретиков, многие из которых также являлись и практиками кинематографа, долгое время устанавливалась первая точка зрения, которая активно разрабатывалась в киноведческих и семиотических исследованиях и имела огромную практическую значимость для мировой киноиндустрии.

Перед кинематографом всегда стояла проблема стимулирования зрительского интереса и удержания внимания. С одной стороны, интерес вызывает факт новизны очередного снятого фильма, с данной позиции фильм воспринимается как предложение нового видения и новая конструкция. Сам взгляд художника кино обладает новизной, фильм может открывать новые стороны действительности: «художник изобретает, чтобы не повторяться, не повторять своих предшественников, он движется в своём искусстве дальше, по пути исследования жизни». С другой стороны, для популярности фильма и тем более, увековечения его славы, недостаточно только одного факта существования фильма как кинематографического феномена. Возникает проблема поиска художественных форм, выразительных средств и формообразующих принципов, которые делают фильм доступным для многоуровневого понимания. Если значение принадлежит кинотексту и постигается посредством просмотра фильма, то можно говорить о законах формирования значения, присущим особому языку кино. Соответственно, возникает проблема поиска методов построения кинотекста и путей формирования художественных образов, гуманистическая цель которых – познание эстетических и этических феноменов без непосредственного обращения в самих фильмах к языку науки или философии. Цель данной статьи – определить принципы диалектического построения кинотекста в монтажной теории С.М. Эйзенштейна и определить значение диалектического метода для формирования познавательной культуры зрителя.

Применение диалектического метода в построении кинотекста сохраняет свою актуальность в киноискусстве – особенно в сфере массового кино, которое остаётся в большей степени консервативным в плане использования выразительных средств, одним из которых и является монтаж. С.М. Эйзенштейн

создал теорию киноискусства, в основу которой положил диалектику, и свои теоретические разработки осуществлял на практике, начиная от своего раннего опыта использования элементов кинематографа в театральной постановке «Мудрец» (1923). Работа С.М. Эйзенштейна получила высокую оценку не только среди соотечественников, но и за рубежом (Чарльз Чаплин был восхищён его поэтическим методом трактовки истории). На родине реформатор советского киноискусства С.М. Эйзенштейн был прославлен как режиссёр самых известных ранних советских киноработ, лауреат двух Сталинских премий первой степени: за фильм «Александр Невский» (1938) и за первую серию фильма «Иван Грозный» (1944). Фильм С.М. Эйзенштейна «Броненосец Потёмкин» (1925), в изменённых вариантах иностранной цензуры, одним из первых советских фильмов участвовал в мировом прокате и был признан достижением мирового кинематографа. Монтажные методы С.М. Эйзенштейна основаны на диалектических принципах, и в этом отношении являются классическими. В ранний период своего становления советская кинематографическая школа с успехом опиралась на диалектический метод построения кинотекста, используя марксистско-ленинскую философию, метод диалектики Гегеля (Л.В. Кулешов, В.И. Пудовкин, М.И. Ромм, С.М. Эйзенштейн). Успех советских кинокартин был отмечен за рубежом престижными наградами, невзирая на все политические разногласия и идеологические барьеры между СССР и странами капиталистического мира.

Исходным диалектическим принципом, которым должно оперировать киноискусство, С.М. Эйзенштейн считал конфликт: конфликт выразительных средств, конфликт «монтажных кусков» (последовательностей кадров, которые соединяются при «склейке» - эпизодов различной степени протяжённости), внутриличностный конфликт героя, который раскрывается в фильме и т.д. Конфликт представляет собой столкновение противоречий, которые в кинокартине подлежат разрешению. Необходимость конфликта как смыслообразующего и структурирующего начала обуславливается как потребностью в привлечении внимания к фильму, так и идейным характером кинокартины. Конфликтность кино в плане сильного эмоционального взаимодействия С.М. Эйзенштейн назвал аттракционностью, а любой волнующий эпизод в кино - аттракционом. Таким образом, можно говорить о «монтаже аттракционов», когда происходит соединение последовательностей кадров или эпизодов. С.М. Эйзенштейн отмечал: «Кинематограф начинается там, где начинается столкновение разных кинематографических измерений движения и колебания». Во время просмотра зритель следит за разрешением конфликта, выстраивает логику автора кинокартины и свою собственную.

Учитывая физиологические особенности восприятия кинотекста, С.М. Эйзенштейн рассматривал конфликт в монтажном мышлении через понятие доминанты, и определял монтаж по доминантам как «сочетание (монтажных -

прим. авт.) кусков между собой по их подавляющему (главному) признаку»: по темпу, тональности, по длительности и т.д. При подобном «ортодоксальном» для того времени монтажном мышлении достигается диалектическое развитие образов и идеи через контрастную противоположность доминант и плавные переходы, которые позволяют сглаживать противоположности. Выявление же самой доминанты не поддается случайному приоритету режиссёра, а задаётся сочетанием монтажных отрезков – последовательностями кадров. То есть сама ведущая характеристика монтируемого отрывка не самостоятельна и задаётся режиссёром с учётом всего фильма как завершённого кинотекста. Представленный подход позволяет рассматривать кинокартину как целое, а не как череду фрагментов, не связанных между собой. Соответственно, следуя данной логике, смысл эпизода не выводится полностью исходя из фрагмента. Несмотря на то, что фрагменты фильма обладают собственной композицией (горизонтальный монтаж), диалектическое построение кинотекста предполагает связь отдельных композиций в общую, задача которой – развёртывание темы. Такое подчинение фрагментов единому композиционно-тематическому ходу Эйзенштейн называет вертикальным монтажом. Однако, в своих киноработах С.М. Эйзенштейн стремился и к тому, чтобы зрителю был достаточно понятен и фрагмент, независимо от общей композиции и сюжета фильма: например, с точки зрения стереотипного символического прочтения. Вообще подчёркнутая фрагментарность кинотекста, доходящая до отсутствия постоянных величин в кадрах и эпизодах, скрепляющих киноповествование – явление достаточно редкое. Например, использование мозаичной и фрагментарной структуры фильма в большей степени характерно для кинематографа, выходящего за рамки массового. Так, А. Тарковский преднамеренно разрывал кинотекст на эпизоды, не содержащие общих элементов, объединяющих повествование, что разрушало внешнюю целостность фильма и приводило зрителей в замешательство при просмотре (фильм «Зеркало» (1975)).

Для усиления зрелищности фильма С.М. Эйзенштейн предлагает использовать различные виды монтажа, сталкивая их между собой в диалектическом противоречии, которое находит разрешение в ходе развёртывания киноповествования. Каждый вид монтажа (перехода на новый монтаж в кинокартине) представляет собой различные виды конфликта: «переход от метрического приёма к ритмическому создавался как установление конфликта между длиной куска и внутрикадровым движением. Переход на тональный монтаж – как конфликт между ритмическим и тональным началом куска. И, наконец, обертоновый монтаж – как конфликт между тональным началом куска (доминантным) и обертонным». Различные доминанты становятся стадиями друг друга, устанавливают «стадиальное единство» как основной элемент диалектики, например, тон – стадия ритма, кадр – стадия

монтажа. Учитывая диалектические противоречия, повторение старых черт в новом, возврат к старому и т.д., С.М. Эйзенштейн вводит понятие интеллектуального монтажа, где идёт сопоставлению идей различных последовательностей кадров.

Взаимосвязь монтажных отрезков, каждый из которых имеет свою композицию, С.М. Эйзенштейн называет вертикальным монтажом (стыком по вертикали). «Собственно искусство начинается <...> с того момента, как в сочетании звука и изображения уже не просто воспроизводится существующая в природе связь, но устанавливается связь, требуемая задачами выразительности произведения. Объединение последовательностей кадров раскрывает образ темы и идейное содержание фильма. Целое монтажных отрезков, которое и формирует образ, отличается от содержания самих отрезков взятых в отдельности. Например, из сопоставления удачно подобранных элементов «женщина», «чёрное платье» и т.д. возникает образ «вдова», который является качественно новым по отношению к элементам кинокартины. Таким образом, С.М. Эйзенштейн призывал уделять внимание не только внутрикадровому содержанию, но и к возможностям композиционных сопоставлений, что приводит к раскрытию общей темы. Причём для Эйзенштейна было принципиально важно не создание художественной формы как таковой, независимой от воспринимающего субъекта, но кинотворчество именно в связи с изучением и прогнозированием механизма складывания образа в сознании зрителя. С.М. Эйзенштейн подчёркивал, что для удачного подбора монтажных элементов необходимо наблюдать, какие элементы действительности в сочетании друг с другом, создают необходимый образ: развивать внимание к непосредственному восприятию объектов, в том числе работать с эскизными записями художников.

Особенного мастерства конфликтного сочетания С.М. Эйзенштейн добился, используя конфликт выразительных средств (соотношение ритма, цвета, смены кадров и т.д.), которые позволяют надолго привлекать внимание зрителей. Благодаря монтажу познавательный потенциал конфликта в кино реализуется в полную силу: череда разрешающихся противоречий формирует художественный образ. Конечно, речь идёт больше о навязывании смысла художником через различные коды, а не о самостоятельном построении смысла зрителем, то есть, словами Р. Барта, эйзенштейновский смысл – закрытый. Через дублирование значений и отсылки к общеизвестным системам значений, автор значительно упрощает проблему понимания, предлагая готовые решения зрителю.

Среди различных видов монтажа, выделенных С.М. Эйзенштейном (тональный, обертонный, ритмический и т.д.) известный советский кинорежиссёр С. А. Герасимов отмечал интеллектуальный монтаж, контуры теории которого были только обозначены как проект будущего. В киноведческих

работах С.А. Герасимова интеллектуальный монтаж называется функциональным, монтажом мысли, идеи, которая выражается в монтажных переходах. «Мне куда интереснее увидеть, например, в диалоге столкновение каких-то факторов, не формально сообщаемое с помощью монтажной склейки и организуемое не просто по характеру движения, физического движения, а по принципу движения мысли. Активность мысли, сила художественного образа, изложение и постижение идеи, достигаемые в смене изображений, в стыке звукового ряда, в едином потоке многообразных сопрягаемых элементов кинематографической «речи», в управляемом потоке кинематографической образности, - вот основа монтажных построений в истинном киноискусстве». С.А. Герасимов полагал, что монтаж выражает художественную идею кинорежиссёра, а не только организует снятый материал.

Современное массовое кино строится на принципах классического кино, разработанных С.М. Эйзенштейном, и сочетает в себе необходимый компонент зрелищности (аттракционности) и конфликтности. Основные жанры современного массового кино – мелодрама (преобладает трагическое, пафосное начало) и комедия (преобладает комическое, ироническое начало). Область закрытого смысла классического кино воплощает в себе ситком как комедия ситуации. В основе ситкома («Моя прекрасная няня» (2004-2009, СТС), «Ольга» (2016, ТНТ) и т.д.) лежит конфликт и разрешение противоречий конкретной постановочной ситуации, основанное на стереотипах, известных авторам и зрителям. При подобном подходе становится проблематичной самостоятельная работа зрителя по нахождению и разрешению тех противоречий, которые не представлены в фильме или продемонстрированы как незначительные или нераскрытые детали (например, в сериале «Ольга» такими важными, но нераскрытыми моментами киноповествования будут являться детство главной героини, биография семьи главной героини, упущенные перспективы в жизни и т.д.).

Кино обладает важным познавательным инструментом – наглядностью и описательным характером, которые упрощают процесс восприятия кинокартин. Как средство научения диалектическому мышлению кино выполняет свои педагогические задачи, если режиссёр структурирует форму и идеологию фильма по разработанным диалектическим схемам (например, применяет крупный план перед презентацией отдельных элементов). Советский режиссёр С. Герасимов сравнивал познавательные возможности кино с потенциалом литературы: «Я убежден, что кинематограф – искусство совершенно всеобъемлющее и всемогущее и обладает всеми свойствами литературы в области времени и пространства, всеми её возможностями проникать в причинность и связи, раскрывать не только поступки, но и мысли человека. То есть кино способно творить всё то, что от века было достоянием литературы, но способность эта в кинематографе умножилась зрительным воплощением»

[3, с.54]. Шеллинг полагал, что искусство глубже постигает сущность вещей, чем философия и сохраняет тождество, к которому стремится человеческое Я. Кино в некотором смысле подвергает сомнению точку зрения Шеллинга на искусство как на средство примирения противоречий, потому что творческий метод классического кино – это не только попытка, удачная или неудачная, сгладить противоречия. Кино также может являть собой демонстрацию диалектического противоречия, разрешение которого зависит не только от режиссёра, но и от зрителя. Выражение идеи через смену образов, монтаж и диалектическое развитие темы в большей степени, чем в других видах искусства, ограничено продолжительностью фильма, сценарием, основным произведением, на которое опирается режиссёр, и исторической эпохой, в которой происходит работа над фильмом. Свобода толкования, которая предоставляется зрителю, в большей степени будет заключаться в тех противоречиях, которые не разрешены в фильме и составляют так называемые «нестыковки» кинотекста.

Максимально приблизить зрителя к пониманию кинотекста, провести соответствие между жизненными закономерностями и изображаемым на экране – это задача режиссёра, который видит себя как художника, в полной мере осознающего свою ответственность за формирование мировоззренческих установок зрителя. Принципы диалектического монтажного мышления, с успехом применявшиеся в советских фильмах, поднимают искусство кино на уровень той познавательной культуры, которая формирует исследовательские навыки и выявление причинно-следственной связи явлений.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Барт Р. Третий смысл. Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С.М. Эйзенштейна [Электронный ресурс]// <http://kinoseminar.livejournal.com/103289.html> (дата обращения – 1.06.2019).
2. Герасимов С. А. Собрание сочинений. В 3-х т. Т 2. Кино. Педагогика. М.: Искусство, 1983.
3. Герасимов С. А. Современность и экран // Искусство и школа. М.: Просвещение, 1981.
4. Эйзенштейн С. Вертикальный монтаж [Электронный ресурс]// http://lib.ru/CINEMA/kinolit/EJZENSHTTEJN/s_vertikalxnyj_montazh.txt (дата обращения – 1.06.2019)
5. Эйзенштейн С. Четвёртое измерение в кино [Электронный ресурс]// http://lib.ru/CINEMA/kinolit/EJZENSHTTEJN/s_chetvertoe_izmerenie_v_kino.txt (дата обращения – 1.06.2019).
6. Шеллинг Ф. В. Й. Система трансцендентального идеализма // Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения в 2 т. Т. 1.– М.: Мысль, 1987.– 637 с.– (Филос. Наследие. Т.102). С.227-489.

REFERENCES

1. Bart R. Tretij smysl. Issledovatel'skie zametki o neskol'kih fotogrammah S.M. Ejzenshtejna [Elektronnyj resurs]// <http://kinoseminar.livejournal.com/103289.html> (accessed on 1.06.2019). (In Russian)
2. Gerasimov S. A. Sobranie sochinenij. V 3-ch t. T 2. Kino. Pedagogika. M.: Iskusstvo, 1983. (In Russian)
3. Gerasimov S. A. Sovremennost' i ekran // Iskusstvo i shkola. M.: Prosveshchenie, 1981. (In Russian)
4. Ejzenshtejn S. Vertikal'nyj montazh [Elektronnyj resurs]// http://lib.ru/CINEMA/kinolit/EJZENSHTJEJN/s_vertikalxnyj_montazh.txt (accessed on 1.06.2019) (In Russian)
5. Ejzenshtejn S. CHetvyortoe izmerenie v kino [Elektronnyj resurs]// http://lib.ru/CINEMA/kinolit/EJZENSHTJEJN/s_chetvertoe_izmerenie_v_kino.txt (accessed on 1.06.2019). (In Russian)
6. SHelling F. V. J. Sistema transcendental'nogo idealizma // SHelling F. V. J. Sochineniya v 2 t. T. 1.- M.: Mysl', 1987.- 637 s.- (Filos. Nasledie. T.102). S.227-489. (In Russian)